فيكتور شلوفسكى
وتقنيات السرد والشعرية

جميل حمداوى

المقدمـــة:

يعد فيكتور شلوفسكى (Victor Chlovski) (١٨٩٣-١٩٨٣م) من أهم كتاب وعلماء نظرية الأدب، ومن أهم أعضاء الشكلانية الروسية. فقد أسس جمعية دراسات اللغة الشعرية، أو ما يسمى أيضا بحلقة الأبوياز (OPOYAZ) بسانت بيتيرسبورغ، وألف عدة روايات أوطوبيوغرافية فى شكل سير ذاتية. فضلا عن هذا، فقد كان ناقدا سينيمائيا، وكاتبا للسيناريو.

هذا، وقد درس بمعهد الفنون بمدينة بتروغراد، وقد اهتم كثيرا بالتطور التاريخى للأجناس الأدبية، وتأثر كثيرا بالشعراء المستقبليين.

وقد ترك لنا مجموعة من الكتابات والروايات، مثل: **مشية الفرس** (١٩٢٣)[١]، و**الفن كتقنية** (١٩١٧م)[٢]، و**حول نظرية النثر** (١٩٢٩م)[٣]، و**تولستوى** (١٩٢٨م)[٤]، وغيرها من المؤلفات والروايات والسيناريوهات والدراسات النقدية والأدبية التى لا تعد، ولا تحصى.

*** جهوده فى مجال نظرية الأدب**

يرى فيكتور شلوفسكى بأن تاريخ الأدب أو نظرية الأدب عبارة عن تطور فى الأنساق الشكلية. ومن ثم، يتطور الأدب فى إطار النظرية الجدلية الديناميكية القائمة على الصراع والتناقضات الكمية والكيفية. بمعنى أن هناك مدارس أدبية تتنافس فيما بينها، ولو كانت فى فترة زمنية واحدة، حيث تحتل مجموعة منها الصدارة، ثم تضمحل الأخرى. لكن هذه المكانة المتقدمة لا تبقى دائما فى ملك مدرسة معينة، بل يمكن للمدارس المهمشة أن تحظى بالصدارة فى فترة من الفترات. ولا يكون تطور المدارس الأدبية والفنية بالتدرج، بل بالتقاطع، إذ يمكن فى حقبة زمنية ما أن توجد مجموعة من المدارس، وليست مدرسة واحدة. وينطبق هذا التطور الجدلى على الأنواع والأجناس الأدبية التى تسود وتضمحل لتنبعث من جديد. وتتميز هذه الأجناس والأشكال الأدبية بقيمتها المهيمنة، كما يحدد ذلك رومان جاكبسون فى مقاله عن "القيمة المهيمنة"[٥]. وقد تحدث شلوفسكى عن التطور الأدبى فى كتابه عن **روزانوف**، فيتناول- تقريبا فى شكل استطراد حول الموضوع الرئيسى- نظرية كاملة عن التطور الأدبى. إن هذا الكتاب يعكس النقاشات النشطة التى كانت تدور

فى الأوبوياز حول هذه المسألة. ويشير شلوفسكى إلى أن الأدب يتقدم فى خط متقاطع: "إن كل حقبة أدبية تتضمن مدارس متعددة، وليس مدرسة أدبية واحدة. وهذه المدارس تتواجد فى الوقت نفسه داخل الأدب، غير أن واحدة منها تستولى على الصدارة، فيقع تقنينها، وتبقى المدارس الأخرى غير مقننة".

إن كل مدرسة أدبية جديدة تمثل ثورة، ظاهرة تشبه ظهور طبقة اجتماعية. غير أن هذا، بالطبع، إن هو إلا من قبيل التناظر. فالفرع المهزوم لا يُقضَى عليه، ولا يكف عن الوجود. إنه يغادر فقط الذروة، ويحال على قاعة انتظار، حيث يمكنه أن يبرز من جديد مثل مطالب بالعرش. إن الوضعية تتعقد فى الواقع، ذلك أن الهيمنة الجديدة ليست مجرد استئناف للشكل القديم، بل إن مدارس أخرى صغيرة، بالإضافة إلى ملامح موروثة، تأتى لكى تثريها- غير أن هذه العوامل كلها لا تقوم إلا بدور مساعد. بهذه المناسبة، تم الحديث كذلك عن الصفة الديناميكية للأنواع، وشوهد فى كتاب **روزانوف** ميلاد نوع جديد، نمط روائى جديد، لا تترابط فيه الأجزاء بأى محفز: "إن طابعه الموضوعاتى ينم عن تكريس موضوعات جديدة. أما طابعه التأليفى، فيتجلى كتعرية للنسق". إلى جانب هذه النظرية العامة، أدخل مفهوم الخلق الذاتى الجدلى للأشكال الجديدة، الذى يتضمن فى ذاته، وفى الوقت نفسه، التناظر مع نمو متواليات ثقافية أخرى، والتأكيد على استقلال التطور الأدبى. إن الشكل المبسط لهذه النظرية، قد عرف انتشارا سريعا، واكتسى، مثلما يحدث دائما، صفة الخطاطة المبسطة، الجامدة، والمربحة جدا بالنسبة للنقد. وفى الواقع، فإن ما عرضناه -هنا- لا يعدو أن يكون خلاصة للتطور محاطة بعدد من التحفظات المعقدة. ولقد حول الشكلانيون هذه الخلاصة العامة إلى دراسة منهجية لقضايا ووقائع التاريخ الأدبى. وبذلك، جعلوا المقدمات النظرية الأولية، ملموسة أكثر، وغنية أكثر(٦).

وعليه، يخضع التطور الأدبى لنظرية الصراع بين المركز والمحيط، أو الصراع بين الأضداد، أو يخضع للتطور الجدلى، وينطبق هذا الحكم، بالخصوص، على تطور الأنساق والأشكال والأجناس والأنواع والأنماط الأدبية.

* جهوده فى مجال الشعر

يركز فيكتور شلوفسكى، فى كتابه **الفن كتقنية**، على دراسة الشعر ضمن رؤية بنيوية شكلية، من خلال التركيز على المكونات الصوتية والدلالية للأثر الأدبى، مع البحث فى كيفية تنظيم الكلمات وترصيف الأبنية المعجمية. وقد حصر وظيفة الأدب وجماليته فى عنصر الغرابة. وقد أثبت أرسطو بإن اللغة الشعرية ينبغى أن تكون غريبة ومثيرة وانزياحية. ومن ثم، تمتاز اللغة الشعرية بكونها لغة معقدة وغامضة، وتثير كثيرا من المشاكل والعوائق(٧).

هذا، وقد انصب اهتمامه النقدى على دراسة شعر المستقبليين تفكيكا وتركيبا، فانطلقت دراساته من مفهومى الألفة والغرابة. وقد أخذ شلوفسكى مصطلح الغرابة أو التغريب من المسرحى الألمانى برتولد بريخت (Bertolt Brecht)على أساس أن الفن يتميز بالغرابة، ويبتعد عن الألفة والوضوح، وينأى عن الكلام العادى، وسهولة الإدراك. وبالتالى، يكون بناء غامضا، وشكلا معقدا، ويستغرق مدة من الوقت لاستيعابه جيدا.

* جهوده فى مجال السرد

لقد أحس فيكتور شلوفسكى بعجز كبير، فى مقاله "بناء القصة والرواية"، عن تعريف القصة القصيرة، حيث قال: "يجب أن أعترف، فى بداية هذا الفصل، وقبل كل شىء، أننى لم أعثر بعد على تعريف للقصة القصيرة. أى: أننى لا أستطيع أن أقول بعدُ ما هى الخاصية التى يجب أن تميز

الحافز، ولا كيف يجب أن تتمازج الحوافز لكى نحصل على مبنى حكائى. ذلك أن وجود صورة ما، أو توازن ما، أو وصف حادث ما- لا يكفى لكى يترسب لدينا انطباع بأننا أمام قصة قصيرة"(٨).

وتخضع القصة القصيرة لإطار حدثى ما أو لحبكة مختزلة، مثل: روايات المغامرات التى تتضمن دعامات أساسية للقصة الرئيسية، وهى: الاختطاف، والتعرف، والزواج الذى يتحقق، على الرغم من وجود الصعوبات.

هذا، ولا تكتمل القصة القصيرة إلا بوجود بناء دائرى مبنى على العراقيل، فلابد من الجمع بين ثنائية التحسن والإساءة (الانحطاط). وفى هذا الصدد، يقول فيكتور شلوفسكى: "لكن ما هو الشىء الضرورى الذى يجعلنا ندرك أن قصة قصيرة قد اكتملت؟ إنه من السهل، فى تحليل ما، ملاحظة أن البناء المتدرج يثنى ببناء دائرى أو، بعبارة أصح، حلقى. فوصف حب متبادل وسعيد لا يمكن أن يسمح بتولد قصة قصيرة؛ وإذا ما تم ذلك، فسيكون معارضا للقصص القصيرة التقليدية التى تصف حبا تعترضه عراقيل"(٩).

ومن هنا، تعتمد القصة القصيرة، فى بنائها التحفيزى، على الفعل ورد الفعل. وقد تكون القصة القصيرة تطويرا لأجناس ما، أو لأسماء أعلام شخوصية أو مكانية، "فالحكايات التى تروى حول أصل بعض الأسماء، تتكشف، مثلا، عن هذا النمط من القصة القصيرة... فموسكو، مثلا، مصدره اسما (موس) و(كفا)، و(إياوسا) مصدره (إيا) و(أوسا) فى الحكاية المتعلقة بتأسيس موسكو"(١٠).

ولا يكون الحافز القصصى دائما لصياغة لسانية، فتناقض العادات يمكن أن يصلح، بدوره، حافزا. ويمكن الحديث عن التحفيز الزائف الذى يستند إلى التناقض، "ففى نبوءة، مثلا، يكون هذا التناقض فيما بين نوايا الشخصيات التى تحاول تلافى النبوءة وحادث وقوعها (حافز أوديب). أما فى حالة حافز الاستحالة الزائفة، فتتحقق النبوءة، مع أن ذلك كان يبدو لنا مستحيلا؛ لأنها تتحقق بفضل اشتراك لفظى. مثلا، تعد الساحرات ماكبث بأنه لن يعرف الهزيمة ما لم تخرج الغابة ضدا عليه؛ وأنه لن يقتل بيد من ولدته امرأة. وعندما يهاجم الجنود قصر ماكبث، فإنهم كانوا يتقدمون مختفين وراء أغصان أمسكوها بأيديهم؛ والشخص الذى قتل ماكبث لم يولد، بل انتزع من رحم أمه. ويحدث الأمر نفسه فى رواية عن الإسكندر: فلقد أنبئ أنه لن يموت إلا فوق أرض من حديد تحت سماء من عظام. ويموت فوق درع، وتحت سقف من عاج، وفى مسرحية لشكسبير: أنبئ الملك أنه سيموت فى أورشليم، فيموت فى حجرة بدير يدعى أورشليم"(١١).

وقد يكون التحفيز مبنيا على المفارقة، مثل: "عراك الأب والابن، والأخ الذى يغدو زوجا لأخته، والزوج الذى يحضر حفل زواج زوجته"(١٢).

وقد يعتمد الأدب على حافز المجرم المزيف، والمجرم البرئ "إن هذا النوع من الحوافز يفترض التتابع التالى: فالبرئ يكون قابلا لأن يتهم، فيتهم، وفى النهاية تبرأ ساحته. فى بعض الأحيان، يتم التوصل إلى التبرئة بواسطة تقابل الشهادات المزيفة. وفى أحيان أخرى، يتدخل شاهد حسن النية"(١٣).

ولا يمكن الحديث عن مبنى حكائى إلا إذا تحقق للقصة أو الرواية الاكتمال الفنى والجمالى. أى: القصة هى الكل المكتمل، بتعرف الحقيقة بعد وضعيات الزيف والضلال. وفى بعض الأحيان، لا تكتمل القصة فنيا وجماليا، على الرغم من وجود بعض النهايات الوهمية التى تتمثل فى وصف الطبيعة أو الزمن.

ومن جهة أخرى، يمكن الحديث عن قصص سلبية، مثل: قصص موباسان، حيث لا تنتهى الأحداث بنهاية منطقية حاسمة، "تذهب أم لرؤية ولدها غير الشرعى المقيم فى البادية. لقد أصبح

بدويا فظا. تهرب الأم، لفرط حزنها عليه، فتسقط فى النهر. لكن الولد، الذى لا يعلم من أمرها شيئا، يبحث فى قاع النهر بواسطة عصا، فيعثر عليها، ويخرجها جرا من سترتها. ها هنا تنتهى القصة، لكن القارئ يقيم، بدون وعى، مقارنة فيما بينها وبين القصص القصيرة من النمط التقليدى التى تتوفر على نهاية. ونلاحظ، فى هذا الصدد، أن رواية العادات الفرنسية، فى عصر فلوبير، قد استَعملت بتوسع، وكنسق، وصفَ فعل لا يكتمل أبدا (التربية العاطفية)"(١٤).

وعلى العموم، تتميز القصة القصيرة بتركيب دائرى من جهة، وبتركيب متدرج من جهة أخرى. ومن ثم، يتعلق نجاح القصاص أو الروائى بتطوير المبنى الحكائى بشكل خاص. لذا، "يمكن تفسير نجاح قصص تشيكوف القصيرة، بطريقة بناء مبناها. فالأدب الروسى لم يبذل جهدا محدودا لتحسين ذلك المبنى الحكائى. ولقد كان على غوغول أن ينتظر، لمدى سنوات، أحدوثات ليطورها فى شكل رواية أو قصة قصيرة"(١٥).

وقد يكون المبنى الحكائى ضعيفا أو قويا وذا بناء جيد، غير أن "نصف الإنتاج الأدبى فى القرن التاسع عشر إنما يتألف، تقريبا، من قصص قصيرة، اجتماعية ومملة... وتقطع قصص تشيكوف القصيرة صلتها بهذا التقليد. ومع أنها ليست أصيلة من حيث موضوعاتها، إلا أنها تختلف تماما عن الدراسات الفيزيولوجية التى لا عد لها، والتى نافست القصة القصيرة الاجتماعية لاحتلال المرتبة الأولى. إن تشيكوف ينظم قصصه القصيرة اعتمادا على مبنى حكائى مضبوط، وواضح، يعطيه حلا غير متوقع"(١٦).

وقد تلتجئ القصة القصيرة إلى خلط الأنساق ضمن تركيب سردى معين، أو تعتمد على خاصية التوازى التى تهدف إلى التقريب أو المقابلة بين محتويَيْن أو سردَيْن بهدف البرهنة على تشابههما أو اختلافهما. ويكثر هذا التوازى، بشكل لافت للانتباه، فى قصص تولوستوى. فالتقابل بين بعض الشخصيات أو بعض مجموعات الشخصيات، فى روايات تولستوى، يقدم مثلا أكثر تعقيدا للتوازى. علاوة على ذلك، يرى شلوفسكى بأن "المجموعة القصصية قد سبقت الرواية المعاصرة. غير أن هذا الحكم لا يفترض وجود رباط سببى، بل يحدد، بالأحرى، واقعة زمنية.

فى العادة، تتم محاولة للربط بين الأجزاء المكونة للمجموعة، وإنْ بطريقة شكلية: إذ توضع القصص القصيرة داخل قصة قصيرة أخرى، يفترض أن تلك القصص تشكل أجزاء لها. على هذا النحو وُضعت مجموعات **ألف ليلة وليلة** و**كليلة ودمنة**"(١٧).

ويمكن الحديث أيضا عن نوع آخر من النسق السردى هو التضمين الذى يعتمد على القصة الإطار التى تتفرع بدورها إلى قصص أخرى مولدة من نواة الحدث الرئيس، بغية تأخير اكتمال هذا الحدث أو ذاك، كما هو الحال فى روايتَىْ **ألف ليلة وليلة** و**كليلة ودمنة** لابن المقفع... و"يمكننا أن نعتبر المناقشة بمساعدة حكايات، طريقة ثانية لتضمين قصة قصيرة قصةً أخرى: فالحكايات تُذكر للبرهنة على فكرة، كما تُستعمل الحكاية الجديدة كاعتراض على سابقتها. إن هذا النسق يهمنا، نظرا لأنه قد يمتد ليشمل مواد أخرى يمكن تضمينها فى السرد، كبعض الأشعار أو الأقوال المأثورة"(١٨).

وإذا كانت السرود الشرقية الكلاسيكية تميل إلى التضمين والتأطير (**ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة**)، فإن السرد الغربى اختار طريقة الحكى أو السرد (**Narration**). وفى هذا السياق، يقول شلوفسكى: "من المهم أن نلاحظ أن هذه الأنساق هى أنساق كتابية محضة. فطول نص ما قد لا يسمح للتقليد الشفوى بربط الأجزاء، اعتمادا على وسائل مشابهة. إن الصلة بين الأجزاء تكون بالغة الشكلية، إلى درجة أن القارئ هو وحده الذى

يستطيع أن يدركها. إن الخلق الذى نسميه شعبيا، أى: مجهول القائل، والذى ليس له وعى شخصى، لم يكن قد عرف سوى نمط أولى. ومنذ أن ظهرت الرواية كنوع، وحتى قبل هذا الوقت، فإنها قد مالت إلى التعبير المكتوب.

إننا نجد فى الأدب الأوروبى، الذى يرجع إلى فترة مبكرة، مجموعات قصص قصيرة، قد عرضت كما لو كانت كلا واحدا، مع أنه ربط فيما بينها بقصة قصيرة استعملت كإطار. ولقد أتاحت للأوروبيين الاطلاع على عدد من الحكايات الأجنبية التى توجد نظائر لها فيما كتبه السكان المحليون. وفى موازاة ذلك، نشأت فى أوروبا طريقة أصلية لتأطير القصص، هى الطريقة التى يكون فيها الحكى (Narration) هدفا فى ذاته"(١٩).

هذا، وتعتبر الرواية البيكارسكية (الشطارية) من النماذج السردية التى توظف نسق التأطير. ويقصد بهذا النسق وجود قصص فرعية غير متصلة فيما بينها ضمن قصة مؤطرة لها.

و"سيكون من المفيد تتبع مصير هذا النسق فى أعمال سريفانتيس ولوساج وفيلدينغ، وفى الرواية الأوروبية الحديثة- بعد تشويهه من قبل شتيرن. وتقدم لنا بنية الحكاية (قصة قمر الزمان والأميرة بدور) مثلا لافتا للانتباه فى هذا الصدد. تبدأ الحكاية فى الليلة المائة والسبعين، وتستمر إلى الليلة المائتين وتسع وأربعين، ثم تنقسم بعد ذلك إلى حكايات متعددة"(٢٠).

وتتميز القصة القصيرة- كذلك- بخاصية التنضيد(Enfilage) والمقصود بها نسق الربط بين مجموعة قصص قصيرة، مستقلة كل واحدة عن الأخرى، بواسطة شخصية مشتركة. ويستعمل هذا الشكل السردى والتركيبى فى روايات المغامرات أو فى روايات الأسفار أو فى أدب المقامات... وفى هذا الصدد، يقول شلوفسكى: "غير أن التركيب بواسطة التنضيد هو أكثر شيوعا. فى هذه الحالة، هناك تتابع قصص قصيرة، مستقلة كل واحدة عن الأخرى، لكن تصل فيما بينها شخصية مشتركة. إن الحكاية المتعددة المقاطع الصوتية التى تفرض على البطل القيام بعدة مهام، كانت قد تبنت من قبل تركيبا قائما على التنضيد. إن حكاية ما، تعمل على استيعاب حوافز حكاية أخرى، اعتمادا على التنضيد، وهكذا نحصل، حينئذ، على حكايات تتضمن حكايتين أو أربعا. إنه بإمكاننا أن نحدد، حالا، نمطى تنضيد. فى النمط الأول، يكون دور البطل محايدا: فالمغامرات هى التى تطارده، أما هو فلا يبحث عنها. إن هذه الظاهرة ملاحظة، غالبا، فى روايات المغامرات حيث يختطف القراصنة فتاة أو مراهقا، بينما سفنهم، التى لا تستطيع أن تصل إلى مستقر، تتعرض طيلة الوقت لمغامرات متعددة. وهناك تركيبات أخرى تعمل على ربط الحدث بالفاعل أو تحفيز المغامرات"(٢١).

هذا، وتستند رواية **الحمار الذهبى** للمبدع الأمازيغى أفولاى إلى التنضيد والتأطير معا، وهى تدور حول شخصية ليسيوس الذى خضع لتحولات فانطاستيكية سحرية: "إذ يقضى الوقت متجسسا ومتسمعا وراء الأبواب. إننى ألاحظ، بهذا الصدد، يقول فيكتور شلوفسكى، أن رواية **الحمار الذهبى** تنجز تنسيقا بين نسقين: نسق التأطير ونسق التنضيد. إذ يجتمع بواسطة التنضيد فصل مصارعة القرب، بحكايات الامتساخ، بمغامرات قطاع الطرق، وبالأحدوثة عن الحمار فى مخزن القمح، إلخ. أما بمساعدة التأطير، فيتم تضمين الحكايات حول الساحرة، والحكاية الشهيرة عن الحب والنفس، وقصص قصيرة أخرى. إننا نشعر، فى الغالب، بأن أجزاء الأعمال التى بنيت اعتمادا على التنضيد، قد كان لها من قبل حيوات مستقلة. هكذا، بعد فصل الحمار الذى اختفى فى مخزن القمح، عندما ينبه القارئ إلى أن القصة برمتها قد كانت أساسا لمثل معين، فإنه يفترض فيه الاطلاع على الحكاية أو على الأقل، على خطاطتها"(٢٢).

وتعد الرواية الشطارية **لازاريو دى طورميس** من الروايات التى تعتمد على نسق التنضيد؛ لوجود تيمة السفر من جهة، ووجود شخصية مشتركة فى جميع الأسفار من جهة أخرى. وفى هذا، يقول شلوفسكى: "لقد كان السفر، منذ وقت مبكر، التحفيز الأكثر ورودا فى نسق التنضيد، وخصوصا السفر بحثا عن عمل- مثلما نجد فى **لازاريو دى طورميس** إحدى أقذع الروايات الإسبانية. فلازاريو، الذى يخرج بحثا عن عمل، يتعرض لأنواع متنوعة من المغامرات. لقد لوحظ فى غالب الأحيان، أن بعض الفصول، وكذا بعض جمل لازاريو قد أصبحت أمثالا سائرة، وأنا أعتقد أنها كانت كذلك قبل أن تتضمنها الرواية. إن الرواية تنتهى بمغامرات عجيبة وتحولات، وتلك ظاهرة بالغة الانتشار نظرا لأن الكتاب تنقصهم، فى معظم الأوقات، أفكار بانية للقسم الثانى من رواياتهم- بانية التى تكون مبنية، فى الغالب، على مبدأ كامل الجدة، وتلك هى وضعية **دون كيشوط** لسيرفانتيس، و**جوليفر** لسويفت"(٢٣).

وهكذا، يتبين لنا بأن نسقى التنضيد والتأطير قد أدمجا مواد خارجية فى جسم الرواية. وفى هذا الإطار، يقول شلوفسكى: "إن كلا من نسق التأطير ونسق التنضيد قد ساعدا على إدماج مزيد من المواد الأجنبية فى جسم الرواية. وإنه من السهل ملاحظة هذه الظاهرة فى مثال: **دون كيشوط** النابه"(٢٤).

وهكذا، يتحدث فيكتور شلوفسكى عن مجموعة من الأبنية والأنساق التركيبية التى يقوم عليها السرد، مثل: النسق السردى العادى، والنسق الدائرى، والنسق المتدرج أو المتسلسل، ونسق التأطير، ونسق التوازى، ونسق التنضيد... وعلى العموم، فما كان يهم فيكتور شلوفسكى، فى دراساته النقدية، هو فهم البناء والنسق السرديين، ودراسة نظام التحفيز بكل أنواعه التركيبية، ومختلف أشكاله النمطية، مع الإلحاح على أسبقية البناء على المادة. كما رجح كفة المبنى الحكائى على المتن الحكائى. ومن هنا، فقد كان شلوفسكى دارسا شكلانيا بامتياز، فى مختلف أبحاثه السردية المتعلقة بالقصة القصيرة والرواية.

*** الخاتمة:**

وخلاصة القول، يتبين لنا، مما سبق ذكره، أن فيكتور شلوفسكى كان، فى بحوثه النظرية والتطبيقية، دارسا شكلانيا حاذقا ونابها، يعنى بالسرد القصصى والروائى، من خلال التقابل بين المتن الحكائى والمبنى الحكائى. بيد أنه يرجح كفة البناء على المادة. ومن ثم، لم تقتصر جهوده على دراسة التطور الأدبى فقط، بل كان يعنى بإرساء نظرية الأدب على أسس شكلية وبنيوية وتقنية، مع تصنيف الأجناس الأدبية فى ضوء نظرية الصراع الجدلى الديناميكى. واهتم كذلك بدراسة الشعر الحداثى، سيما المستقبلى والرمزى منه، من خلال التركيز على مكوناته البنائية والصوتية والإيقاعية والدلالية والتركيبية والبلاغية.

الهوامش :

(1) Victor Chklovski. La Marche du Cheval, 1923, (trad. française éditions Champ Libre, 1973).
(2) Victor Chklovski. L'Art comme procédé, 1917, (trad. française par Régis Gayraud, éditions Allia, 2008).
(3) Victor Chklovski. Sur la théorie de la prose, 1929, (trad. française par Guy Verret, éditions L'Age d'Homme, 1973).
(4) Victor Chklovski. Tolstoï, 1928, (trad. française par Andrée Robel, deux tomes, Gallimard, 1969).

(٥) رومان جاكبسون: "القيمة المهيمنة"، **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢م، ص:٨١.

(٦) بوريس إيخانباوم: **نظرية المنهج الشكلي**، المرجع السابق، ص ص:٦٣-٦٥.

(7) Victor Chklovski, L'art comme procédé (1917), traduit du russe par Régis Gayraud, Allia, 2008.

(٨) فيكتور شلوفسكي: **بناء القصة القصيرة والرواية**، المرجع السابق، ص:١٢٢.

(٩) المرجع: نفسه، ص ١٢٣.

(١٠) المرجع: نفسه، ص ١٢٤.

(١١) المرجع: نفسه، ص ١٢٥.

(١٢) المرجع: نفسه، ص ١٢٥.

(١٣) المرجع: نفسه، ص ص ١٢٥-١٢٦.

(١٤) المرجع: نفسه، ص ص ١٢٩-١٣٠.

(١٥) المرجع: نفسه، ص ١٣٠.

(١٦) المرجع: نفسه، ص ١٣١.

(١٧) المرجع: نفسه، ص ص ١٤١-١٤٢.

(١٨) المرجع: نفسه، ص ١٤٢.

(١٩) المرجع: نفسه، ص ص ١٤٢-١٤٣.

(٢٠) المرجع: نفسه، ص ١٤٢.

(٢١) المرجع: نفسه، ص ١٤٦.

(٢٢) المرجع: نفسه، ص ١٤٧.

(٢٣) المرجع: نفسه، ص ١٤٧.

(٢٤) المرجع: نفسه، ص ١٤٩.